

Musik als Supplement der Narration?

Zum Verhältnis von Literatur und experimenteller Musik
am Beispiel von *Damen & Herren unter Wasser*
von Christoph Ransmayr und Franz Hautzinger

Mit seinem sowohl der 2007 im S. Fischer-Verlag erschienenen gedruckten Fassung von *Damen & Herren unter Wasser*¹ als auch dem zwei Jahre später produzierten Hörbuch vorangestellten „Brief aus der Wüste“, siedelt der Autor selbst seine Bildergeschichte im Kontext der Schreibübung zur Entwicklung der narrativen Kompetenz und Anregung der Vorstellungskraft an, wenn er sich und uns an derartige schulische Aufgabenstellungen erinnert. Damit wird klar, dass er ein frivoles Spiel mit sich und dem Leser oder Zuhörer zu spielen beabsichtigt, denn als Meistererzähler hat er es wohl kaum noch nötig, solche narrativen Fingerübungen zu absolvieren, geschweige denn sie zu veröffentlichen. Auch seine Vorstellungskraft muss offensichtlich nicht mehr trainiert werden, denn er absolviert die selbst auferlegte Übung mit Bravour. Mitten in der marokkanischen Wüste sitzend kann er sich eine in den Tiefen des Meeres spielende Geschichte ausdenken, angeregt allein durch Fotos von Unterwasserwesen seines Freundes, des Bildhauers und Fotografen Manfred Wakolbinger. Freilich macht er sich die Übung nur scheinbar schwer, denn wir erfahren, dass die Wüste ihm körperlich wohl kaum zu schaffen macht. Er sitzt dort nämlich nicht auf einem der schaukelnden Kamele, die er vorüberziehen sieht, sondern komfortabel „in der kühlen Lounge“ (9). Nur scheinbar lässt er am Schluss des Briefes offen, ob diese Bildergeschichte für Erzähler und Zuhörer, den er auffälliger Weise zuerst nennt, oder Leser Plage oder Vergnügen ist, denn wenn der Meistererzähler den Typus der Bildergeschichte als eine der „Spielformen des Erzählens [...] noch einmal vorführen“ (10) möchte, dann kann es natürlich nur um die Leichtigkeit des Erzählens gehen, die virtuos aufgeführt wird.

Mit dieser Kontextualisierung zwischen Fingerübung und Ausstellung von Virtuosität bewegt sich Ransmayr in auffallender Nähe zu einer musikalischen Gattung, die jedes Klavier lernende Kind als Plage und jeder Klaviermusik liebende Konzertbesucher als Vergnügen kennt, nämlich die Etüde. Die Klavieretüde hat einerseits genau diese Doppelfunktion der Fingerübung zum Erreichen von Virtuosität und der Ausstellung der

¹ Ransmayr, Christoph: *Damen & Herren unter Wasser*. Eine Bildergeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger. Frankfurt am Main: S. Fischer 2007. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

erreichten Virtuosität. Andererseits hat sie sich aber auch zu einer Gattung entwickelt, die diesen Übungs- und Ausstellungscharakter transzendiert, indem in ihr zugleich musikalisch auch mehr gesagt werden kann. Man denke hier etwa an die Etüden-Zyklen von Frédéric Chopin, Franz Liszt, Claude Debussy und György Ligeti, um nur einige herausragende Beispiele aus der Musikgeschichte zu nennen. In der Musikwissenschaft verfügt diese Gattung bereits über eine umfangreiche Literatur. Die Sekundärliteratur zu Ransmayrs „Etüde“ ist dagegen sehr überschaubar. Wie wir noch sehen werden, wird aber Ransmayrs Bildergeschichte in dem bisher einzigen Aufsatz, der sich mit ihr beschäftigt, als ein den bloßen Übungscharakter transzendierender Text gelesen.

Zunächst aber werfen wir kurz einen Blick darauf, worum es in Ransmayrs Text eigentlich geht. Ich-Erzähler und Protagonist ist Herr Blueher, ein Ex-Museumswärter oder eigentlich ein Großflossen-Riffkalmar, in den er verwandelt worden ist. Eines Tages nämlich findet er sich ähnlich wie Kafkas Gregor Samsa in einem Tierkörper wieder, anders als letzterer wacht er aber nicht im eigenen Bett auf, sondern findet sich in den Tiefen des Meeres wieder. Wie er dort hingekommen ist, daran hat er anscheinend keine Erinnerung und mit dieser Frage beschäftigt er sich auch nicht, obwohl er sich selbst nun als Forscher sieht. Wo aber andere Unterwasserforscher nach neuen Arten suchen, um sie dann zu kategorisieren und zu benennen, so forscht Herr Blueher nach Exemplaren der eigenen Spezies, das heißt, nach weiteren verwandelten Ex-Menschen, denen er dann neue Namen gibt. Diese sind: Herr Reddish: Ex-Wasserbettverkäufer – Imperialgarnele, Frau Horange: Ex-Schwimmlehrerin – Kronenqualle, Herr Blackthorn: Ex-Installateur – Geisterpfeifenfisch, Frau Whitey: Ex-Ministerin – Flohkrebs, Frau Purpleheart: Ex-Schönheitskönigin – Rotlippen Fledermausfisch und Herr Greenfinch: Ex-Dammbauer – Nacktschnecke. Bei der Namensgebung folgt er einem System, alle Namen müssen eine englische Farbbezeichnung enthalten. Sich selbst braucht er keinen neuen Namen zu geben, denn er schreibt das „Ü“ als „ue“ und so – wer hätte es gedacht – steckt das englische „Blue“ bereits in Blueher drin. Der Reihe nach erzählt er über diese in Meeresfrüchte verwandelten Menschen, mit denen er in eine Art telepathischen, von ihm „Fischfunk“ genannten Kontakt tritt und so auch ihre menschlichen Vorgeschichten erfährt. Wenn man sich die Berufe ansieht, die diese Verwandten früher ausgeübt haben, dann ist in den meisten Fällen unschwer ein gestörtes Verhältnis zum Wasser zu vermuten. Diese Erwartung wird bestätigt. Der Installateur fürchtet Undichtigkeiten, die Schwimmlehrerin das Ertrinken eines Schülers, der Wasserbettverkäufer das Platzen eines Bettes und der Dammbauer natürlich den Dambruch. Ausnahmen sind die Ex-Ministerin, die Ex-Schönheitskönigin, mit der Herr Blueher nicht nur telepathisch, sondern auch erotisch verkehrt – ja, es muss wirklich eine ehemalige Schönheitskönigin sein – und eben der Ex-Museumswärter Blueher selbst. Aber auch in diesen Fällen stellt sich heraus, dass sie direkt oder indirekt Probleme mit Flüssigkeiten hatten: die

Ministerin war gegen ihre Neigung für das Meer zuständig, die Schönheitskönigin hatte Angst auszutrocknen und Herr Blueher selbst litt unter unkontrollierbaren Schweißausbrüchen. Die Verwandlung in Meereswesen und die Versetzung ins Wasser hat all diese Ex-Menschen von ihren Phobien und Manien befreit, sie haben, wie Blueher sagt, „den Frieden der Tiefe“ (81) gefunden.

Manuela Rossini liest diese Wesen im Sinne des kritischen Post-Humanismus der Animal Studies als „post-anthropozentrische Schöpfungen“², deren Libido sich „natürlich *que(e)r*“³ orientiere. Die Erzählung schiebe so „die Zentralität des männlichen und menschlichen Prinzips in den Hintergrund“⁴ zugunsten des in der westlichen Philosophie vergessenen Urelements Wasser. Herrn Bluehers naturphilosophische Spekulation am Ende der Erzählung über die „Umkehrung der Pyramide“ (75) der von der Evolution hervorgebrachten Lebewesen durch Rückmetamorphose in einen formlosen Zustand bloßer Möglichkeit steigert Rossini zu einer Apologie Ransmayrs als Vorreiter einer post-humanistischen Philosophie: „Ransmayr öffnet den Menschen durch sein Tier-Werden radikal auf das ‚Andere‘ der Zukunft, jenseits eines metaphysischen oder teleologischen Horizonts, jenseits jeglicher Bestimmung und Bestimmtheit.“⁵

Zweierlei übersieht Rossini dabei. Erstens bleiben die verwandelten Ex-Menschen trotz „Fischfunk“ und Unsicherheit über ihre eigene Sexualität durchaus anthropomorph. Die Telepathie funktioniert auch nur unter ihresgleichen, zu nicht-verwandelten Tieren haben sie keinerlei Verbindung. Mehr noch, sie leben auch immer noch in der Menschenzeit, das heißt, langsamer und damit länger als ihre scheinbaren Artgenossen.⁶ Die Verwandelten bilden also eine Art Mikrosoziotop innerhalb des Meeresbiotops, das immerhin so hermetisch zu sein scheint, dass keiner der Verwandelten zu einem Opfer eines Räubers wird, obwohl unter dem Meeresspiegel „viele Wesen hier vor allem Opfer“ (81) seien, wie Herr Blueher feststellt. Zweitens unterschätzt Rossini – hier auch wieder unkritisch Ransmayr folgend – das Problem des Verlusts der menschlichen Sprachfähigkeit durch die Verwandlung. Was Rossini durch einen „literarischen Kunstgriff Ransmayrs“⁷ für gelöst erachtet, ist es in Wahrheit aber keineswegs. Denn obwohl der Erzähler, Herr Blueher, schon recht früh feststellt, dass Worte für ihn an Bedeutung verlieren würden, dass sich die Silben seiner Sprache auflösten in Geräusche,

2 Rossini, Manuela: Submarine Spielformen menschlicher Existenz von Christoph Ransmayr – ein Wassermann erzählt. In: Ulrich, Jessica / Ulrich, Antonia (Hg.): Tierstudien Bd. 4 (2013), Metamorphosen, S. 39–49, hier: S. 40.

3 Ebd., S. 44.

4 Ebd., S. 45.

5 Ebd., S. 48.

6 Herr Blueher spekuliert nur an einer Stelle, dass sich auch das in Zukunft noch ändern könnte und sich die Zeit seiner „gegenwärtigen Art gemäß dehnen“ (18) könnte, dies geschieht aber bis zum Ende der Erzählung nicht.

7 Rossini: 2013, S. 42.

hat dies keinerlei Auswirkungen auf sein Erzählen. (Vgl. 18–21) Bis zum Ende bleibt er als Erzähler ein eloquenter Meister seiner menschlichen Sprache und ihrer Rhetorik. Die tierische „Universalsprache“ wortloser „Urverständnis, in der Tiere schon seit je zwischen den Signalen der Bedrohung und der Geborgenheit zu unterscheiden vermochten“ (55) bringt er gar zu simplifizierend mit der modernen Lingua franca Englisch in Zusammenhang: „Meine Englischkurse in einer Abendschule [...] erschienen mir so nachträglich als eine Art Einübung in die Universalsprache der Tiefe“ (58) heißt es da. Dass die Sprache der Erzählung sich aber nicht verwandelt, ja nicht einmal wandelt,⁸ das scheint mir das Grundproblem dieser Bildergeschichte zu sein, ein Mangel, der auch nicht durch das Medium der Stimme im Hörbuch⁹ ausgeglichen werden kann.

Zweifellos fügt die Stimme des Lesenden dem gedruckten Text etwas hinzu, was dieser nicht enthält. Dieser Mehrwert erschöpft sich keineswegs in der Realisierung einer Lektüre, einer von vielen möglichen, durch die der Lesende zum Medium, zum Vermittler zwischen dem Text und dem Hörer wird. Die Stimme als leibliches Phänomen sitzt nämlich auf eine bestimmte Art und Weise im Körper, hat also selbst eine ‚Physis‘. In diesem Sinne hat Stimmlichkeit immer auch ein erotisches Element, das Roland Barthes so beschreibt: „Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus. Es gibt keine neutrale Stimme.“¹⁰ Für Sybille Krämer ist daher Paul Zumthor folgend die Stimme nicht einfach ein Instrument der Rede, sondern bringt in ihrer unberechenbaren Leiblichkeit „das Unsagbare zum Ausdruck, zeigt also, was die Rede verschweigt.“¹¹

Was die Rede verschweigt, ist im Fall von *Damen & Herren unter Wasser* ihr eigenes Verstummen, welches die Stimme als Potentialität ihrer eigenen Impotenz zwar im

8 Dass sich an einer einzigen Stelle das bedeutungsleer gewordene Wort „hübsch“ in seinen Zischlaut verwandelt, der auch im Schwung der Tentakel verkörpert wird, fällt da nicht ins Gewicht. Wenn Rossini meint, dass der „Fischfunk“ als Universalsprache auch den Tieren eigen sei (vgl. Rossini: 2013, S. 42), dann erkennt sie die Mehrdeutigkeit, mit der Herr Blueher den Begriff „Universalsprache“ verwendet.

9 Ransmayr, Christoph / Hautzinger, Franz: *Damen & Herren unter Wasser. Eine Bildgeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger*. Wien: Mandelbaum Verlag 2009.

10 Barthes, Roland: *Die Musik, die Stimme, die Sprache*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp 1990 (= es 1367), S. 279–285, hier S. 280.

11 Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 323–346, hier S. 340. Diese Erotik der Stimme fasst Bernhard Waldenfels als ihre Fremdheit im Hörphänomen, eine Fremdheit, welche eine dem Stimmklang innewohnende Eigenschaft sei. Vgl.: Waldenfels, Bernhard: *Stimme am Leitfaden des Leibes*. In: Epping-Jäger, Cornelia / Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003, S. 31–34. Technische Medien können dieser genuinen Fremdheit des Stimmklangphänomens nur etwas hinzufügen. Vgl.: Sowodniok, Ulrike: *Stimmklang und Freiheit: zur auditiven Wissenschaft des Körpers*. Bielefeld: transcript 2013, S. 18.

Erklingen mit enthält.¹² Zugleich aber hat die Transposition des geschriebenen Textes ins Medium der Stimme immer Aufführungscharakter, unabhängig davon, ob es sich um eine Lesung vor Publikum oder eine vor dem Mikrophon im Studio handelt.¹³ Auf dieser Ebene ist die Stimme dann doch auch als ein Instrument zu betrachten, dem der Text als Partitur dient, die der Sprecher mit Hilfe der Modulation seiner Stimme interpretiert.¹⁴

In Ransmayrs Aufführung seiner eigenen Partitur als Sprecher gibt es auf der dynamischen Ebene eine nur sehr kleine Bandbreite, was wohl auch mit der Zoomtechnik der Studioaufnahme mit nahem Mikrophon zu tun hat, aber nicht nur dadurch erklärbar ist. Die Lautstärke ist unangestrengt und verbleibt im Mittelbereich, musikalisch würde man sagen: im Mezzoforte. Umso stärker variierend arbeitet Ransmayr mit dem temporalen und dem melodischen Akzent. Besonders auffallend sind dabei Dehnungen von Silben, Längungen von Zäsuren zwischen den Teilen zusammengesetzter Wörter, Überbetonungen sinntragender Silben und manchmal sogar der onomatopoietische Einsatz der Sprechmelodie, wenn er zum Beispiel die Stimme bei den Wörtern „durchschwebte“ und „vorüberschweben“ in einer Weise moduliert, die dieses Schweben hörbar zu machen bemüht ist.

Diese sich manchmal an der Grenze zum Bemühten und Affektierten bewegende Sprechweise holt die Anfangs erläuterte Ambivalenz der Etüde, zugleich Übungsstück und Virtuosenstück, auf die Ebene der Stimmlichkeit und damit der Aufführung. Der Meistererzähler ist nicht auch ein Meistersprecher, sondern hörbar ein sehr bemühter

- 12 Ich beziehe mich hier auf die von Giorgio Agamben Aristoteles folgend festgestellte Symmetrie von Potenz und Impotenz, die im Akt dazu führt, dass er nicht einfach nur ein Potential verwirklicht: „If every power is equally the power to be and the power to not-be, the passage to action can only come about by transporting (Aristotle says ‚saving‘) in the act its own power to not-be.“ Agamben, Giorgio: *The Coming Community*, Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 1993, S. 34f.
- 13 Hier folge ich der Argumentation von Stephanie Bung, die im Gegensatz zu Jürg Häusermann, der den Aufführungscharakter am Grad des öffentlichen Anteils der Lesung festzumachen scheint, davon ausgeht, dass dieser Aufführungscharakter schon durch die Transposition ins stimmliche Medium allein entsteht, denn „Text und Stimme lassen sich nicht ‚eins zu eins‘ aufeinander abbilden, zumal wenn man mit Doris Kolesch davon ausgeht, dass es sich dabei um zwei verschiedene Verkörperungsformen von Sprache handelt.“ Bung, Stephanie: „Lu par l’auteur“. Das Hörbuch „Claire dans la forêt“ von Marie Darrieussecq. In: Böhm, R. (Hg.): *Observatoire de l’extrême contemporain*, Edition l’endemain: BoD – Books on Demand 2009, S. 35–54, hier S. 44. Zur Auseinandersetzung mit Häusermann vgl. ebd., S. 37–43 und Häusermann, Jürg: Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 55–74.
- 14 „Betrachtet man die Sprechstimme als ein Instrument, so dient der Text als Partitur.“, meint Tilla Schnickmann mit Bezug auf das Hörbuch. Die Modulation der Stimme findet auf mehreren Ebenen statt: Sprechgeschwindigkeit, Rhythmus, Pausen und Zäsuren (temporaler Akzent), Lautstärke (dynamischer Akzent), Melodie (melodischer Akzent), Artikulationsschärfe (artikulatorischer Akzent). Vgl.: Schnickmann, Tilla: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn? In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*. Wiesbaden: Harrassowitz 2007, S. 21–54, hier S. 32 und 34–38.

Laie. Gerade dieses nach Virtuosität heischende Sprechen macht den Grundwiderspruch des Textes, dass hier nämlich jemand eloquent in der Sprache der Luftmenschen erzählt, der in ein Wasserwesen verwandelt worden ist, besonders deutlich. Luft ist so nicht nur ein Element, nach dem sich der in einen Kalmar verwandelte Herr Blueher manchmal noch sehnt, sondern unterminiert in der Körperlichkeit und damit Luftabhängigkeit des Sprechens die Hauptrolle des Wassers.

Dieses „Heimweh nach der Luft“ (14) auf der Ebene der Fiktion und ihre Unverzichtbarkeit für die Aufführung des Textes korrespondieren auch mit der Ebene der Musik, die – so meine Hypothese – in diesem „Klangbuch“, wie der Verlag Mandelbaum seine Hörbücher der Reihe „Bibliothek der Töne“ nennt, nicht nur eine der Narration ebenbürtige Rolle spielt, sondern zu ihrem Supplement wird. Das Verhältnis von Musik zur Narration fasse ich hier einen Vorschlag Lawrence Kramers aufgreifend als Supplement im dekonstruktiven Sinn. Was heißt das? Zunächst heißt es, dass die Narration als das Primäre betrachtet wird und die Musik als das Sekundäre. Weiters heißt es, dass der Narration etwas fehlt, was sie mit ihren eigenen Mitteln nicht zu ergänzen im Stande ist. Die Musik als Supplement übernimmt diese Aufgabe. Aber statt durch den Ausgleich des Mangels die Narration zum vollständigen Ganzen zu machen, überschreitet die Musik ihr Mandat, sie wird zum Exzess. Dadurch kommt es zur Umkehr des Verhältnisses: die als Begleitung sekundäre Musik wird zum Primären und die einst primäre Narration zur Begleitung.¹⁵

Bevor ich das näher erläutere, möchte ich noch einmal zum Etüdencharakter zurückkommen, denn auch er ist in besonderer Weise in Franz Hautzingers Musik aufgehoben. Franz Hautzinger wollte eigentlich Zirkustrompeter werden,¹⁶ wurde stattdessen aber zu einem der wichtigsten Composer/Performer der Gegenwart im Bereich der freien Improvisation.¹⁷ Hörer, die mit solcher Musik noch keine Erfahrungen gemacht haben

15 Vgl. Kramer, Lawrence: Musical Narratology: A Theoretical Outline. In: *Indiana Theory Review* Bd. 12 (1991), S. 141–162. Kramer illustriert das Exzessive des Supplementcharakters der Musik gegenüber der Narration am Beispiel von Wagner, wenn er nicht ganz ohne Ironie die Frage stellt: „Why bother to follow all that stuff Wotan is saying to Erda when we can just listen to the doom-laden procession of the leitmotifs?“ Ebd., S. 155. Der Erfolg der symphonischen Version des *Rings* von Lorin Maazel, des „*Rings ohne Worte*“, mag darüber hinaus zeigen, dass der Text tatsächlich als störend empfunden werden kann.

16 Vgl. Hautzinger, Franz: Das Gegenteil vom Trompeten-Tütü. Interview von Kerstin Kellermann, 23. März 2012, <http://www.kerstinkellermann.com/2012/03/franz-hautzinger-das-gegenteil-vom-trompeten-tuetue/> [18.03.2014].

17 Bis in die erste Hälfte der 90er Jahre ist er in der Wiener Jazzszene aktiv, dann geht er in Richtung freie Improvisationsmusik. Ab 1997 spielt er auch auf der Vierteltontrompete. Die endgültige Befreiung vom Jazz findet mit seinem Viertelton-Solotrompeten-Album *Gomberg* statt, das im Jahr 2000 erscheint. Weitere Meilensteine sind *Gomberg II „Profile“* 2007 und *The Neubacher Blech* 2008. Neben reger Zusammenarbeit mit verschiedenen Improvisationsmusikern kommt Hautzinger auch vorübergehend unter den Einfluss des Reduktionismus von Radu Malfati und der Komponistengruppe Wandelweiser und beschäftigt sich mit arabischer Musik,

und sich nicht gerade durch besondere auditive Offenheit und Toleranz auszeichnen, neigen meist dazu, das klingende Ergebnis der Anstrengungen dieser Musiker auf mangelnde Kompetenz zurückzuführen: Der kann ja nicht Trompete spielen! Die Ironie der Geschichte will es, dass diese den Hörer selbst entlastende Vermutung in Hautzingers Fall wortwörtlich zutrifft. Als junger Student an der Grazer Musikuniversität hat er sich nämlich beim Versuch, möglichst hohe Virtuosität auf seinem Instrument zu erreichen, kaputtgeübt:

Ich habe dann eineinhalb Jahre studiert, war fleißig, weil ich dachte, wer arbeitet, kommt schneller ans Ziel, und je mehr man arbeitet, desto schneller. Nur funktioniert der Mensch halt nicht so. Eineinhalb Jahre später war dann alles zu Ende. Meine Lippe war kaputt. Meine Oberlippe hatte keine Spannung mehr, sie war einfach gelähmt. Ich konnte sozusagen nicht mal mehr schlecht, nicht mal mehr gar nicht spielen. Ende. Ende von komplett allem. Ende auch der musikalischen und persönlichen Identität.¹⁸

In dieser schweren Krise wird Hautzinger dann zum Komponisten wider Willen, komponiert, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, „Bierzelt-Kommerz Musik“ für den Musikantenstadel und „nebenbei avantgardistischen Jazz“.¹⁹ Daneben gibt er aber auch die Trompete nicht auf und entwickelt so völlig neue Spieltechniken, in denen das, was im konventionellen Sinn Nicht-Spielen-Können zu nennen wäre, aufgehoben ist:

Das Gegenteil ist für mich interessant. [...] Dadurch kam ich zu einer Trompetentechnik, die nicht konventionell war, nicht auf Fanfare und Militär und das ganze Tütü abfuhr, sondern ich fand eine Musik, die schräg und abstrakt war. Wenn man der Trompete den Ton weg nimmt [sic!], bleibt noch eine Fülle von Geräuschen, Klängen und Möglichkeiten; ich rutschte hinein und merkte, dass ich an meinem Gegenteil arbeite. Das Gegenteil von null ist nicht null.²⁰

Ausgangspunkt dieser Arbeit am und im Klang ist die Atmung, wohl auch, weil sie Auslöserin des Problems war: „Meine Lehrer sahen leider nicht, dass meine Atemtechnik völlig inexistent war. Drei Jahre lang spielte ich immer auf meiner Lippe. Und da ich sehr fleißig war, habe ich eben jeden Tag gespielt, bis kein Ton mehr heraus kam.“²¹ Auch hier also eine Art „Heimweh nach der Luft“, von daher die vielen Atmungs- und Luftstromgeräusche in Hautzingers Musik.

Hautzingers Leidensgeschichte und ihre Konsequenzen haben aber auch eine musik-

was ihm zu besserem Hören von Vierteltönen verhilft. Nick Cain nennt diesen Werdegang in *The Wire* treffend einen „intriguing narrative arc, from jazz to improvisation to Reductionist Improv.“ Cain, Nick: Franz Hautzinger: The Reluctant Reductionist. In: *The Wire* 293 (2008), S. 14.

¹⁸ Hautzinger, Franz / Fraenzl, Andrea: Improvisationstalent. Franz Hautzinger, Lehrbeauftragter am Institut für Populärmusik im Interview. In: *Tritonus* Bd. 36 (2004), Nr. 2, S. 6.

¹⁹ Hautzinger 2012.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

geschichtliche Dimension. Die Erweiterung des musikalischen Materials, zu der Hautzinger durch sein erworbenes körperliches Handicap gezwungen wurde, macht ihn zugleich zu einem Beiträger zu der wohl wichtigsten musikgeschichtlichen Entwicklung des langen 20. Jahrhunderts. Beginnend mit Gustav Mahler und den Komponisten der Zweiten Wiener Schule, verstärkt dann bei den Serialisten „über die französischen Spektralisten bis [...] zur“ *Musique concrète instrumentale* eines Helmut Lachenmann haben Komponisten [...] das mögliche Klangmaterial von Musik scheinbar ausgereizt.“²² In dieser Situation kam Instrumentalisten, indem sie zu Improvisatoren und Instrumentenbauern²³ wurden, die Aufgabe zu „ein nuanciertes Geräuschklangvokabular“ zu entwickeln, „das sich ein Komponist am Schreibtisch oder auch am Computer nicht ausdenken kann“²⁴ und auf diese Weise das Material der Musik wie auch ihren Charakter noch einmal radikal zu erweitern und zu verändern. Seither sind alle Klänge, die abstrakt sind, oder genauer gesagt, abstrakt gehört werden, musikfähig. Gernot Böhme fasst dies in seiner Ästhetik der Atmosphären so zusammen: „Wir können heute sagen, dass es sich immer dann um Musik handelt, wenn es bei einem akustischen Ereignis um die akustische Atmosphäre als solche geht, d.h. um das Hören als solches, nicht das Hören von etwas.“²⁵ Damit fasst Böhme den Musikbegriff rein rezeptionsästhetisch und vollzieht damit den Perspektivenwechsel vom Produzenten zum Rezipienten nun auch im Feld der Musik. Trotzdem hat auch dieser Musikbegriff eine produktionsästhetische Seite, die Trompeter Axel Dörner im Interview folgendermaßen beschreibt: „Es ist abstrakt. Und Abstraktion lässt viel zu an Offenheit. Das ist ja das faszinierende daran: diese Offenheit. Sonst könnte man ja konkrete Geräusche machen, die ganz konkret an etwas erinnern. Oder etwas imitieren.“²⁶ Diese Arbeit am und im Klang bedeutet zugleich eine Verräumlichung der Musik, die traditionell als eine Zeitkunst betrachtet

22 Nauck, Gisela: Im Klang arbeiten. Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene. In: *kunsttexte.de/auditive_perspektiven* Bd. 2 (2012), S. 1–6, hier S. 1, <https://docs.google.com/viewer?docex=1&url=http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-2/nauck-gisela-3/PDF/nauck.pdf> [18.03.2014].

23 Franz Hautzinger ist zwar nicht selbst zum Instrumentenbauer geworden, kaufte aber 1997 von Albrecht Huber, für den das Instrument ursprünglich gebaut worden war, eine Vierteltontrompete des Instrumentenbauers Franz Weber im bayrischen Chieming, nachdem er zufällig gehört hatte, dass Huber das Instrument nicht mehr haben wollte. Vgl. Felber, Andreas: Gombergs langer Marsch: Versuch über Franz Hautzinger und seinen kurven- und schluchtenreichen Werdegang, http://www.franzhautzinger.com/Downloads/FranzHautzinger_Bio_D_Full.rtf [23.03.2014] und das Interview mit Frank Schindelbeck in Saalfelden 2010 – für JazzPages – Jazz in Deutschland / Germany, <http://jazzpages.com/jazz-interviews/Franz-Hautzinger-Interview-Frank-Schindelbeck.htm> [23.03.2014].

24 Ebd.

25 Böhme, Gernot: Akustische Atmosphären. Ein Beitrag zur ökologischen Ästhetik. In *Klang und Wahrnehmung: Komponist – Interpret – Hörer*, hg. von Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz u.a.: Schott, S. 38–48, hier S. 46.

26 Nauck 2012, S. 6.

wurde. Dazu noch einmal Gernot Böhme: „Was entdeckt wurde, ist, dass der einzelne Ton, das Tonensemble, aber auch die Tonfolge oder besser gesagt, die Geräuschfolge räumliche Gestalten haben, Figuren und Ensembles im Raum bilden.“²⁷

In diesem Kontext arbeitet Franz Hautzinger mit seiner Trompete und schafft Musik, in der die traditionellen Elemente Melodie und Rhythmus weitgehend eliminiert sind und so der Klang in den Vordergrund rückt. Im vorliegenden Fall sind diese Trompetenklänge von Anfang an bis zum Ende kontinuierlich anwesend, auch wenn Ransmayr spricht. Aufnahmetechnisch wird dann die Musik leicht gedämpft und die Sprechstimme darübergelegt. Es gibt auch keine Zäsur, nicht einmal beim Wechsel von CD 1 zu CD 2, das Fade-out und Fade-in dort signalisieren Kontinuität. Hautzinger schafft also einen akustischen Raum, in Böhmes Terminologie eine Atmosphäre, vor deren Hintergrund sich Ransmayrs Stimme abhebt.

Doch ist dies bei weitem nicht alles, was Hautzingers Musik leistet, denn in ihr findet nichts weniger statt als die Verwandlung der Sprache, die Ransmayrs Text nicht leisten kann. Sind nämlich ganz am Anfang noch durchaus Töne auszumachen, so dringt Hautzinger dann immer mehr ins Innere dieser Töne vor und löst sie so gleichsam von innen her auf. Alle klanglichen Ereignisse sinken immer wieder in lang andauernde und nur minimal in sich bewegte Klangflächen zurück. Oft gibt es nur minimale Veränderungen der Klangfarbe, des Geräuschanteils oder der Qualität des Geräuschanteils, nicht aber der Tonhöhe. Oder wenn schon einmal die Tonhöhe sich verändert, dann in Vierteltönen. Immer mehr treten Schwebungen auf und schließlich, sehr deutlich hörbar etwa beim Übergang von CD 1 zu CD 2, Luftstromgeräusche: wir sind mit Hilfe eines speziellen Mikrophons im Inneren der Trompete. Erst am Schluss finden wir wieder Töne, sogar eine allerdings stark repetitive Tonfolge von Quarten, doch kehrt das Stück danach wieder zu Klängen mit hohem Geräuschanteil zurück, am Schluss kein Ende, sondern ein Fade-out.

Was der Text Ransmayrs nur diskursiv verhandeln, nicht aber vorführen und was auch die Stimme Ransmayrs nicht aufführen kann, das führt Hautzinger in seiner Musik auf: die Umkehrung der Evolution, die Rückverwandlung ins Wasserstoffatom und die Utopie einer Welt aller Möglichkeiten. Die Töne verwandeln sich zurück in Geräusche, von denen sie sich als Töne erst abgehoben haben, die Klänge werden unter das Mikroskop gelegt und zerlegt, neu geformt und wieder zerlegt. Auch Trompetentöne sind eine Möglichkeit, eine Möglichkeit aber unter unendlich vielen mit Hilfe der Trompete produzierten Klängen und Geräuschen.

Indem Franz Hautzinger Verlust und Verwandlung der Sprache der Luftmenschen, von der in der Erzählung Christoph Ransmayrs nur die Rede ist, mit musikalischen Mit-

²⁷ Ebd., S. 42.

teln aufführt, wird seine Musik zum Exzess, zum Supplement der Narration und damit zum Primären. Das Wesentliche findet hier in der Musik statt, begleitet von der Stimme Ransmayrs und ihrer Narration.